

Entretien avec le compositeur **STEPHANE DELPLACE**

Propos recueillis par Stephen Paulello.

La pensée musicale de Stéphane Delplace, nourrie de la musique de Bach, Brahms et Ravel, s'appuie sur l'utilisation de formes classiques et explore les contrées les plus reculées d'une tonalité encadrée par une « géométrie tendre » comme lui-même aime à le dire en citant Cioran.

Vous avez publié une somme imposante de soixante Préludes & Fugues pour piano en deux livres, le premier étant achevé en 1994, le second en 2008. Quelles raisons vous ont poussé à revenir sur cette forme déjà si éminemment visitée.

Je me souviens que l'évidence d'écrire des Préludes & Fugues m'est apparue assez tôt, avant même d'avoir fini mes études d'Écriture.

J'y éprouvais une telle jubilation que je me demandais pourquoi tout le monde ne le faisait pas! Je plaisante à peine.

Dans mes toutes premières années d'enseignement, un de mes élèves m'a dit un jour : "Quand j'ouvre le *Clavier Bien Tempéré*, je le referme aussitôt, avec l'envie de changer de métier!" Et j'ai réalisé que j'avais eu exactement la réaction inverse. S'il est un métier que j'ai très tôt voulu faire, oserai-je dire naïvement, c'est d'écrire des Préludes & Fugues! D'ailleurs lorsque Bach commente par ce monument de modestie : "Pour faire ce que j'ai fait, il suffit de travailler", me frappe avant tout le fait qu'il ait pu envisager que d'autres aient envie de faire ce qu'il avait fait, et pas à tout prix l'inverse comme ce sera toujours le cas dans la suite de l'histoire! C'est que le contrepoint, lorsqu'il est mu par l'harmonie, à la recherche permanente de la dissonance expressive au sein des degrés faibles des tonalité/modalité, devient une sorte de musique "exacte" qui se met à en quelque sorte à "marcher" toute seule! Et je ne me lasse pas de ce spectacle. Je reconnais que ma démarche peut paraître présomptueuse, mais j'ai le sentiment de m'y être livré en toute humilité, considérant que son chef-d'œuvre montrait la voie.

Un prélude peut être une ouverture librement improvisée avec des séries d'accords arpégés ou ornés de gammes où rien n'est définitif, canalisé, structuré ou, bien au contraire une pièce en forme de canon, de minuscule sonate ou de variations sur un thème. Chez vous, le prélude et la fugue sont-ils parfois commutables ?

Je crois avoir à peu près visité toutes les formes que vous évoquez, à cela près que le sentiment d'improvisation n'est qu'une illusion, car un prélude s'avère largement aussi exigeant qu'une fugue (je rêve d'ouvrir une classe de Prélude!). Mais ce qui est excitant, est qu'il existe encore moins de schémas préétablis pour lui que pour la fugue. On a Dieu merci évité le "Prélude d'école"! Que l'idée elle-même décrète sa propre forme (c'est finalement le cas aussi pour toute bonne fugue) est fascinant. Certains de mes préludes comportent des fugatos, et certaines de mes fugues voient leur contre-sujet entrer tout de suite, les faisant ressembler à un prélude. Il arrive aussi que je tire le sujet de la fugue du thème même du prélude, mais ce n'est pas la règle.

Cioran affirmant que «S'il y a quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est bien Dieu.» contribue à le défier. Votre goût pour les irrévérences envers votre Sainte Trinité vous a-t-il conduit à composer ce quodlibet qu'est votre Bach Panther ?

Ce qui m'a d'abord poussé à écrire cette fugue est la parenté rythmique (valeurs pointées) du thème avec le deuxième Contrepoint de l'Art de la Fugue. Je finis d'ailleurs par superposer les deux thèmes, puis évidemment laisser Bach conclure lui-même pour les trois dernières mesures. Mais j'ai eu la chance de pouvoir traiter la fin du thème de Mancini par une harmonie très "Art de la Fugue", qui m'a en quelque sorte aidé à gommer la "couture". L'autre raison fut, en "clacissant" le présent, de prendre le contre-pied de ce qui s'est toujours fait, soit "jazzyfier" le passé.

Le grand écart entre la légèreté du propos initial et la rigueur du contrepoint et du rythme donne à cette œuvre tout son sel. Cette fugue a-t-elle été le départ de vos soixante Préludes & Fugues ?

Je l'ai écrite parmi les premières, mais elle n'est pas le point de départ, car elle est la seule (avant mes *Irrévérences*, plus tardives) qui soit envisagée réellement comme un pastiche. Partant d'un thème de jazz dont je voulais faire accroire qu'il était le

sujet d'une fugue écrite au XVIIIème, je me suis efforcé d'être le plus "art-de-la-fuguien" possible. Tandis que le reste du temps, j'ai mis en route un processus certes d'essence bachienne, mais sans m'interdire quoi que ce soit. Et j'ai vite constaté mon tropisme pour certaines harmonies, certaines tournures, certains rythmes, qui n'ont rien de bachien.

Cela risque d'être un peu "technique", mais je peux reconstituer ce qui fut pour moi le point de départ, et qui m'a donné envie d'écrire : c'est en me proposant d'harmoniser à quatre voix (en mineur sur pédale) une gamme par ton (en partant de la quinte) de manière tonale, et non modale debussyste (1er mode), que je suis tombé sur une configuration du deuxième degré altéré (avec sa quinte (VI) haussée), dont la belle étrangeté m'a immédiatement tiré par la manche! En lui rajoutant une cinquième voix (qui donne dans le système de notation allemande B.A.C.(H.), en fait Ut bémol, j'ai obtenu un agrégat singulier que je n'avais encore jamais rencontré dans un contexte mineur. Il est certes présent chez Stravinsky, mais dans un contexte majeur, purement vertical, qui lui confère un tout autre sentiment.

Vous semblez ne pas vouloir établir de frontière entre l'harmonie et le contrepoint. Une fois l'idée de base jetée, vous laissez-vous guider par la conduite harmonico-contrapuntique ?

Si j'espère avoir compris quelque chose de Bach, c'est que *tout* passe par l'harmonie. A moins de considérer qu'il a une chance insolente au jeu du contrepoint, il faut bien admettre que celui-ci n'est qu'un moyen, au service de sa volonté harmonique.

Une fois l'idée jetée (qu'est-ce qu'une idée?), j'essaye en effet d'intervenir le moins possible. J'ajoute que seul ce type de forme et de langage permet ce "laisser faire", pour moi irrésistible.

La lecture du catalogue de vos œuvres pour piano nous donne une vision assez précise de vos axes de travail. Le principe de variation, les Klavierstücke voire Intermezzi et la fugue sont au centre de vos préoccupations. Auriez-vous un goût particulier pour la forme courte comme le prélude par exemple?

J'ai certainement un goût prononcé pour la concision du propos, de même que pour l'aphorisme en littérature.

En fait je n'ai jamais de cadre formel réellement programmé pour la bonne raison qu'il m'est impossible de savoir de quelle nature sera l'idée qui va survenir. Je suis très admiratif des

compositeurs qui pouvaient décider d'attaquer bille en tête le scherzo de leur symphonie!

Tout le jeu consiste pour moi à détecter ce qui peut prétendre au statut d'idée, qu'elle soit mélodique, harmonique, rythmique... et une fois extraite du néant, l'éprouver jusqu'à ce qu'elle livre sa propre forme. Il faut croire que j'ai assez rarement d'idées de thèmes de sonate.

Pour tout dire je reconnais avoir toujours eu un problème avec le bi-thématisme (fortuité!), et rien ne dépasse pour moi les œuvres où toute la substance provient d'une idée unique originelle.

Lorsque je m'attelle à des pièces plus longues, comme les premiers mouvements de mes concertos pour piano ou de mes quintettes, forcément polythématiques, j'ai tendance à contourner ce que l'on nomme "forme sonate", pour retrouver plutôt le principe d'auto-génération du discours propre à la fugue.

Vous doutez que « la tonalité ait livré tout ce qu'elle recelait... ni à vrai dire que cela survienne jamais ». Selon vous, la créativité doit-elle obligatoirement avoir pour source l'innovation ?

Pas du tout! Je suis d'ailleurs beaucoup plus attiré par les compositeurs qui ont approfondi le langage commun en le parlant avec plus de force, que par les novateurs, qui ont toujours un peu tendance à brûler la forêt pour s'éclairer. Mais j'ai conscience que les seconds ont souvent plus de prestige que les premiers.

La structure tonale de vos Préludes & Fugues est présentée sous la forme d'une arche qui fait faussement penser aux cycles des quintes. La tonalité de Ré majeur habituellement au zénith de cette arche est évincée ici par celle de Do majeur. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre « cosmologie » ?

Lorsque l'idée m'est venue d'utiliser les quinze tons majeurs et quinze tons mineurs (voir Théorie de Danhauser p.64 pour ceux qui auraient encore un doute; soit les vingt-quatre tonalités, plus les trois enharmoniques et leurs relatives), la question s'est vite posée de l'ordre dans lequel j'allais les présenter. *Ut* étant la seule tonalité majeure à offrir les trois formes (bémol, bécarre, et dièse), se devait d'être la clef de voûte, soit n°XV (et XVI pour La mineur, sa relative). Le choix s'offrait alors de commencer par sept bémols (quelque peu rebutant!), décroître ensuite jusqu'à *Ut*, puis remonter jusqu'aux sept dièses. Mais je trouvais décourageante cette forêt de bémols suivie d'une autre forêt de dièses. C'est pourtant ce principe

qu'a adopté Chostakovitch, en commençant par les dièses!

Hormis l'ordre tonal que vous vous imposez et connaissant votre goût pour les défis, à quelle autre règle de rigoureux ordonnancement cette suite obéit-elle ?

Souhaitant obtenir une partition contrastée, j'ai opté pour l'alternance maximum, ce qui m'a dicté cet ordre :

4 b, 3 #, 5 b, 2 #, 6 b, 1 #, 7 b, bécarre, 7 #, 1 b, 6 #, 2 b, 5 #, 3 b, 4#.

D'autres "signes" sont venus conforter ce choix : les fugues gígues en hémioles I (en *La b*) et XXX (en *Ut #* mineur) particulièrement cousines d'esprit, l'une majeure, l'autre mineure, commencent par la même note (enharmonique *La b/Sol #*). Par ailleurs, les trois tonalités *La b*, *Ut*, *Mi*, (ouverture, milieu, et fin) partagent bien l'octave en trois parties égales! Enfin le premier prélude (*La b*) propose 4 x 4 mesures, dont la deuxième de chaque groupe de quatre fait entendre symboliquement mon harmonie fétiche (IIIème degré en majeur), dont je peux dire que **c'est elle qui** m'a donné envie d'écrire.

Les vingt-quatre tonalités parcourues par le Clavier bien tempéré ont fait croire que Bach encourageait l'utilisation du tempérament égal alors que son élève Kirnberger y était farouchement opposé. Bradley Lehman a découvert les traces du tempérament recommandé par Bach sur le frontispice du CBT. Ce tempérament permet l'usage de toutes les tonalités tout en leur donnant des couleurs différentes. Comme Beethoven entre autres, l'ethos des tonalités que la transposition anéantit, fait-il partie de vos préoccupations ?

Je n'y suis pas insensible, mais il y a une grande part psychologique dans ce phénomène. Une chose que je pratique régulièrement pour éprouver une pièce, est justement de la transposer au demi-ton ou ton, inférieur ou supérieur. Cela permet de rafraîchir la perception des rapports harmoniques, ce qui est absolument délectable. Je suis persuadé que chaque tempérament recèle des couleurs incroyables, mais je ne suis pas certain que cela change profondément la pensée. La fugue en *Ré #* mineur du deuxième Livre du *Clavier Bien Tempéré*, a sûrement été conçue en *Ré* mineur, et l'on peut même regretter que ces 6 # ne la fassent moins jouée que sa beauté ne le laisserait supposer. Il y a une part d'artificialité dans le choix des tonalités peu usitées au sein d'un corpus qui se propose de les visiter toutes, mais c'est le "jeu". D'ailleurs certaines éditions hésitent dans le

premier livre du *Clavier Bien Tempéré*, pour la sublime fugue en *Mi b* mineur ou *Ré #* mineur. J'aurai au moins contourné ce dilemme! J'admets que *La #* mineur est si inusité, que peu d'oreilles peuvent imaginer la bonne orthographe à la simple audition.

Ces questions soulèvent un autre point important que l'on évoque rarement : comment le compositeur détermine-t-il la tonalité d'une œuvre? En ce qui me concerne, outre les faibles transpositions auxquelles j'ai dû me livrer pour parvenir au total chromatique, le problème s'est posé à chaque fois que je commençais une nouvelle pièce de savoir si j'étais "parti" dans la bonne tonalité. Et ce qui est un peu confondant, est qu'il m'est arrivé souvent de garder le ton initial. Il est vrai que cette décision presque arbitraire déterminait à son tour la place des événements futurs, et que l'équilibre de la tessiture se faisait ensuite de lui-même, mais la statistique pourrait me faire croire à une véritable incidence de l'ethos des tonalités. La recherche de l'adéquation idéale entre l'esprit et l'armure de la pièce, que l'on sent poindre assez vite, est loin d'être indifférente. Les bémols impliquant a priori plus de douceur et les dièses plus de brillance. Mais la musique tonale est truffée de contre-exemples.

Vous écrivez deux fois trente pièces et non deux fois vingt-quatre et pour cela exploitez les tonalités enharmoniques : est-ce par goût de l'exotisme, par souci d'exhaustivité ou parce que l'enharmonie entraîne selon vous un changement de perspective tonale ?

Je ne voudrais surtout pas qu'on croie que j'ai voulu faire "plus" que Bach. Le hasard a fait qu'une certaine idée (une fugue où le contre-sujet entre tout de suite en faisant se succéder deux octaves dont la deuxième est diminuée), qui se prêtait aussi bien aux deux présentations (mouvement droit et inverse) m'a suggéré d'utiliser deux tons enharmoniques (Si bémol mineur et la # mineur).

A travers nos divers bavardages, j'ai cru remarquer que vos prétextes d'inspiration ont souvent pour origine un malicieux plaisir d'ordre intellectuel et combinatoire. Pas d'argument issu de la littérature, de la peinture, de la sculpture, de la danse ou d'impression née de la nature, pas d'affects en apparence : peut-on parler chez vous d'une recherche de musique absolue ou, comme Debussy, pourriez-vous suggérer un titre à la fin de chacun de vos préludes et fugues ?

Je frémis toujours à l'idée qu'un titre soit plus poétique que la musique. Les quelques uns qui ont

échappé à ça m'ont le plus souvent été suggérés par mon entourage. La parole n'est pas mon langage, et je préfère de beaucoup les titres génériques. En effet, je crois comme le dit Stravinsky que la "musique n'exprime rien", qu'elle-même. On a d'ailleurs voulu faire dire à cette phrase autre chose que ce qu'elle dit, car il n'exclue évidemment pas l'émotion. Oui, rien ne me préoccupe plus que la musique absolue, et j'avoue que les rares fois où j'utilise un texte (latin le plus souvent), je l'appose après!

Chaque pièce est dédiée à un compositeur : Sont-ce des hommages, des clin d'œil, des « à la manière de » ?

Ce ne sont en aucun cas des "à la manière de". En réalité, c'est une idée de Jean-François Zygel, pour aider le public à mémoriser tel ou tel prélude & fugue lors de la création parisienne par onze pianistes, qu'il présenta le 9 décembre 2000 (la création "mondiale" ayant eu lieu à Turin le 11 novembre précédent, par les mêmes interprètes). J'ai pris soin de ne choisir que des dédicataires ayant écrit des fugues, et me suis efforcé de ne pas commettre trop de contre-sens dans les correspondances.

Vos Préludes et fugues sont destinés à l'ensemble des instruments à clavier mais n'ont été interprétés jusque-là qu'au piano. En quoi le timbre du piano sert-il idéalement l'écriture contrapuntique et si vous deviez enregistrer vos deux cahiers quelles qualités rechercheriez-vous dans l'instrument que vous choisirez?

Certains ont été joués à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, et même au quatuor à cordes (P&F II du premier livre par le quatuor Modigliani en 2010). Le quatuor est forcément très séduisant pour tous ces contrepoints à quatre voix, mais rien ne dépasse un seul esprit s'appliquant à faire sonner l'ensemble, ce que seul permet le clavier. Et parmi eux, il ne fait aucun doute que le piano reste pour moi idéal pour servir le discours avec toute l'expression requise, car il allie beauté et neutralité, soit la panacée! Mais mêmes les instruments prestigieux sont loin de se valoir tous, et se sont assurément les plus riches de couleurs qui me conviennent le mieux.

S'il ne fait aucun doute que les Préludes de Chopin forment un tout quasi indivisible, ce qui est beaucoup moins sûr chez Bach, comment envisagez-vous l'exécution de vos deux recueils à cet égard ?

Ayant écrit des préludes et fugues, il s'agit forcément de soixante couples autonomes qui peuvent (gagnent?) à être joués séparément.

Votre musique est issue de l'entrelacement singulier et ô combien habile du contrepoint et de l'harmonie d'où une constante instabilité à laquelle le rythme lui-même souvent décalé n'est pas étranger. Pourrait-on dire que cette savante complexité est consubstantielle au style Delplace ?

Je suis comblé de ce que vous me dites, mais je peine déjà à utiliser le verbe "composer", tant il me renvoie à d'inapprochables Everest! Et je crains de ne pouvoir encore moins parler du "style" Delplace, car si j'en ai un, il m'échappe au moins autant que ma propre démarche.

Quels projets avez-vous pour ces deux recueils ?

Il me tarde de résoudre le problème éditorial que pose la présence de cinq des soixante pièces de mes *Préludes & Fugues dans les Trente Tonalités* (livre I) dans le premier recueil que j'ai vu édité de ma musique chez Durand sous le titre *Contrepoints*, qui me prive de la liberté de réunir le tout chez un autre éditeur.

Car je n'ai rencontré à l'époque chez les différentes maisons d'édition que rétivité à accueillir les 140 pages de mon premier livre (qu'eût-ce été avec deux!), alors que le sort le plus enviable pour ce corpus est, avant même d'être enregistré, qu'il figure quelque part sur le pupitre du piano de chaque amateur. J'ai gravé moi-même ces trente préludes & fugues (livre I) en quatre prises, réparties dans l'hiver, il y a une douzaine d'années, avec hélas un piano différent pour l'une d'elles, mais les CD n'ont jamais été commercialisés.

Etant atteint de ce que je nomme une "broderite aiguë" (allergie à la broderie inférieure, image d'Épinal du langage de Bach), je ne supporte plus celle qui survient naturellement à la troisième mesure de la fugue XI (sur le nom de G.O.U.L.D.). Je l'ai bien sûr changée dans la partition, mais elle figure, à mon grand dam, dans l'enregistrement. C'est mon seul repentir quant aux notes, mais je pense que je prendrais aujourd'hui sans doute d'autres tempi. Je me suis d'ailleurs gardé de toute indication (seules figurent les notes), pour laisser toute liberté à l'interprète.

Eric Lesage avait évoqué il y a quelques années un enregistrement avec une dizaine de ses confrères, jeunes et moins jeunes... mais je reste persuadé que c'est probablement l'affaire d'un ou d'une seule pianiste, ne serait-ce que pour l'unité dans l'interprétation. Mais celui ou celle-ci n'est peut-être pas encore né!